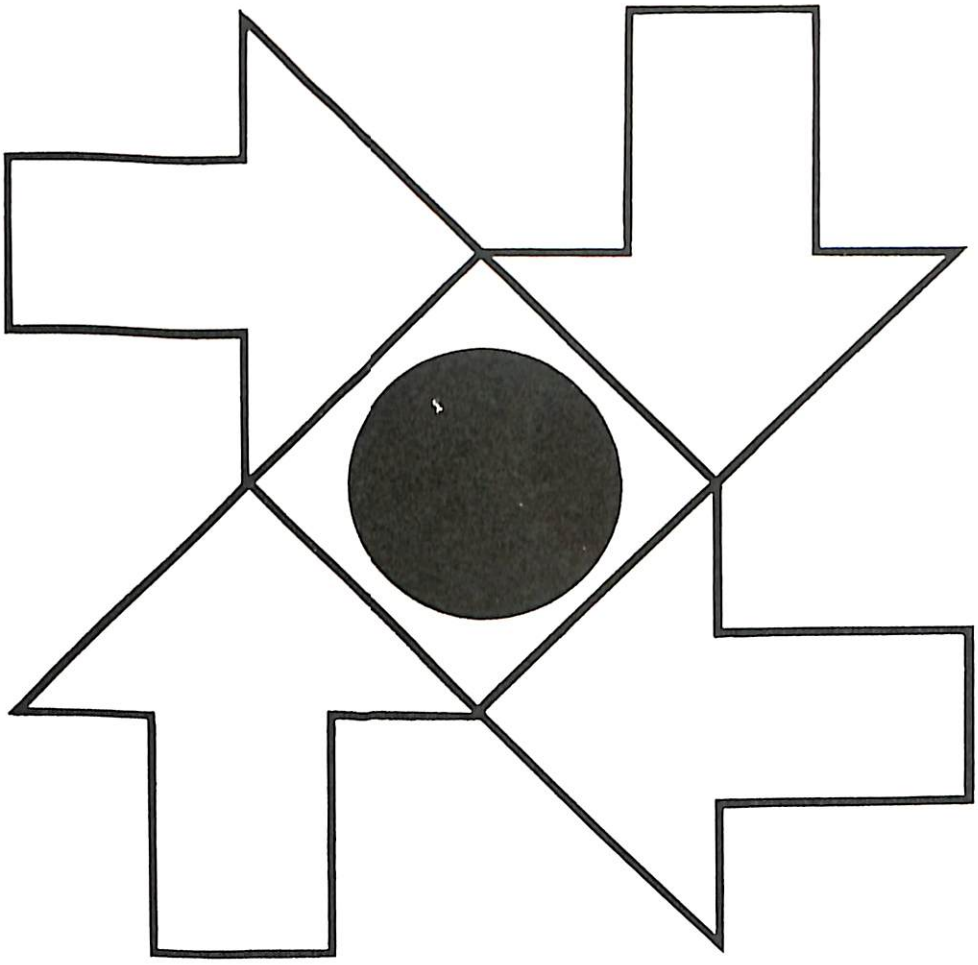
gli incontri di Verucchio



lo spazio visivo della città "urbanistica e cinematografo"

Cappelli editore

CENTRO PECCI PRATO

CENTRO PER L'ARTE
CONTEMPORANEA
LUIGI PECCI

WWW.CENTROPECCI.IT

Anteprima limitata.

Limited preview.

Per ulteriori informazioni scrivere a cid@centropecci.it

For further information e-mail to cid@centropecci.it

stanno studiando con quelli che potevano essere i progetti di una volta. Quello che ci manca, ed è grave, è che noi tra la fase teorica e la fase applicativa abbiamo un vuoto, un gravissimo vuoto che dobbiamo colmare. Perché qui si arriva a domandarsi se lo spazio futuro della città sarà uno spazio aideologico. Io credo che lo spazio futuro della città sarà aideologico e che proprio in quanto tale uno spazio aideologico diventerà un fortissimo impegno, molto piú forte, per l'urbanista e per l'architetto, di quello che è stato fino ad oggi, perché se prima esisteva una certa guida, oggi è soltanto l'esperienza continua, faticosa, giorno per giorno, che ci permetterà la verifica contemporanea del nostro operato.
Questo spazio è gravissimo perché, se noi non siamo in uno spazio ideologico, un nostro modello, perché abbia validità, come qualsiasi modello in qualsiasi disciplina, deve essere sperimentato ed è il fruitore che stabilirà della giustezza o dello sbaglio, oppure quanto di giusto e quanto di sbagliato noi siamo stati capaci di fare in quel determinato modello. Quindi, come in tutti i modelli, noi potremo correggere il tiro per poter migliorare questi modelli come tutti quelli che si fanno nella società. Purtroppo qui il problema grave è della committenza. E quando noi abbiamo ascoltato il discorso del Ministro Preti che si dimostrava tanto ottimista, può darsi benissimo che dal suo punto di vista avesse perfettamente ragione, perché magari egli vede che ci sono piú strade, piú scuole, piú uffici, che quantitativamente c'è un certo progresso e allora può darsi che si senta ottimista; a noi invece non basta la quantità, ma la qualità del nostro esistere, e pertanto questo ottimismo naturalmente cade. Se le forze portanti cadono, e qui è da ringraziare, per quanto ha detto, Argan (« la cultura è politica »), se noi quindi non potremo sperimentare questi modelli è chiaro che la nostra fatica può anche prestarsi ad equivoci che sarebbero gravissimi in questo momento della cultura. Quindi io ringrazio Argan e mi augurerei che si trasferisse questo argomento anche nel campo universitario in modo che la conoscenza diventi piú profonda, che i punti di partenza si possano vedere all'origine dell'operazione e di conseguenza si possa iniziare un cammino nuovo per l'urbanistica e la cultura italiana.

Lara Vinca Masini: Il tema del convegno, ancorandosi alle due polarità di urbanistica e cinema, sembra proporre uno spostamento di interessi, escludendo ogni implicazione delle arti figurative in uno dei problemi piú pressanti e rappresentativi del momento attuale, quello della città. Da un lato la « scienza » urbanistica, da un lato il cinema come mezzo, e almeno uno dei mezzi essenziali di lettura del significato psicologico ed ecologico dello spazio della città, oggi.
Che il problema dello spazio, nella sua accezione di spazio vivibile sia oggi prevalente e che la sua implicazione si intenda a livello della città, lo dimostra anche lo sviluppo della disciplina urbanistica. La città è infatti la struttura-simbolo piú macroscopica della civiltà moderna, anche se, nei suoi caratteri essenziali, ha teso soltanto a ingigantire, soffocandola, la conformazione di base, rimanendo però, proprio per questo, la piú immobile.
Ma la prima a cogliere i sintomi travolgenti del significato attuale dello spazio, a livello di percezione è stata, come per ogni « fatto » essenziale dell'uomo, l'arte, e nel caso dello spazio-città, l'arte moderna.

Già i cubisti e il De Stijl posero il problema estetico in termini spazio-esistenziali. La demistificazione dell'opera d'arte dei Dada e dei Futuristi si è svolta in termini dinamico-spaziali. Basti pensare a Duchamp e alla Fotodinamica di Anton Giulio Bragaglia. Col progressivo annullamento delle categorie artistiche tradizionali, del concetto di quadro come quadro, col recupero della materia, col prevalere del carattere oggettuale dell'arte, non si è fatto che aggredire sempre piú il concetto di spazio, ampliandone tutte le implicazioni conseguenti, da quelle percettive a quelle psicologiche. In questa linea si è orientato lo spazialismo — e Fontana — collocandosi sempre in una posizione di contestazione e di rapporto metaforico con la realtà.

In questo senso si sono anche sviluppate le ricerche di arte programmatica, cinetica, che, intendendo per la prima volta l'opera come gestalt, come forma-struttura, hanno impostato l'arte come mezzo di comunicazione tra l'uomo e la tecnica, tra l'uomo e la scienza, e si sono intenzionalmente poste su un piano di inserimento diretto nello spazio della vita, mirando ad una « destinazione pratica » dell'opera d'arte.

Destinazione che, seppure non ancora definita perfettamente nei suoi sviluppi possibili, mira all'aggressione dello « spazio totale », dello spazio della vita dell'uomo, di oggi, dello spazio costruito e non naturale della città. Il modo di aggressione dello spazio da parte delle esperienze oggettuali pop e di altro tipo analogico-spettacolare, il recupero estetico dell'oggetto tecnologico avviene in termini di macroscopizzazione, secondo una deformazione di scala e con una progressiva inevitabile demitizzazione. La contestazione pop è interna al processo: al momento in cui si arriva alla riproposta dell'oggetto, quest'ultimo si impone per la sua nuova cultualità. Lo spazio diventa scenografia, spettacolo, diventa rito.

Ultima la proposta della « environmental art », o delle strutture primarie, che, come ha detto Calvesi, non contengono l'abdicazione alla geometria euclidea propria della pop, ma reintroducono nell'oggetto assunto in termini artistici, in luogo della geometria platonica, la geometria « dell'idea », la geometria del fenomeno, la geometria del possibile, tentando dunque una ipotesi di convergenza tra l'arte gestaltica e il recupero oggettuale pop; arrivando, in realtà, all'inglobamento in senso pop, in senso cioè rituale, rappresentativo, anche delle esperienze gestaltiche, portandole conseguentemente ad avvalorare la tesi contraria a quella per cui si sono costituite.

Ma tutte queste esperienze, come il cinema, che in parte le recepisce e le trasforma, e ce le rende di ritorno, in termini di spazio-tempo « ideale », sono, nei riguardi dello spazio ideale, quello della città dell'uomo, soltanto sintomatologiche ai fini di una lettura della città come fenomeno reale, macroscopico, terribilmente compromesso.

L'artista (l'uomo della consapevolezza integrale, secondo McLuhan), ha captato e portato a livello di coscienza, attraverso l'esperienza dell'arte, l'urgenza di un problema, proponendone, ripeto, delle soluzioni di tipo metaforico, non concrete, aggiungendo quindi uno degli elementi possibili di documentazione da recepire per uno studio comparato, a tutti i livelli, della situazione attuale della città.

Ma si rischia, talvolta, di scambiare tutti questi sintomi per resultanti reali, di assumere come fattori di contenuto reale certe componenti esterne. L'arte, e anche il cinema, dunque, non può dare lo spazio architettonico e urbanistico; è un suggerimento

di spazio che può venire da tutte queste componenti, che può presupporre, non può investire lo spazio dell'urbanistica e dell'architettura: che addirittura, talvolta, distrugge lo spazio architettonico e urbanistico, tende alla non-architettura e alla non-urbanistica.
Col dilatarsi degli interessi siamo giunti a un punto cruciale in cui il termine spazio sembra voler sostituire nelle sue aperture semantico-simboliche il termine « struttura », usurandosi — e usurando e deformando conseguentemente il concetto stesso e le sue implicazioni.
In termini di architettura si parla troppo spesso di contenitori anonimi, o del loro annullamento, sí che gli oggetti stessi divengano modulatori di spazio.
In nome dello spazio tutte le evasioni diventano possibili. L'artista (e lo si vede in molti esempi, proprio di « environmental art »), si improvvisa architetto, affrontando l'argomento, inevitabilmente, da una scala diversa da quella architettonica, da una scala che non regge alla macroscopizzazione.
Dalla parte opposta il rischio esiste anche per l'architetto e per l'urbanista; l'architetto si pone, sempre piú, come modellatore di « oggetti » plastico-architettonici: in nome delle acquisizioni tecnologiche, della infinitamente aumentata libertà grammaticale e linguistica delle tecniche costruttive, si fa operatore plastico, lavorando in funzione di uno spazio piuttosto monocentrico che non ambientale; l'urbanista, da parte sua, « disegna » astrattamente la forma della città.
Sarà invece l'aggressione del sistema dal di dentro, il recupero dello stesso a livello scientifico, sarà l'elaborazione dei dati raccolti attraverso tutti i mezzi di indagine e di studio sistematico, dalla « forma » della città ai modelli percettivi di Lynch, ai semantemi, alle tipologie, ai contenuti di ogni tipo, che potrà dare i mezzi di lettura e conseguentemente la possibilità di un intervento attivo sulla città attuale.
Che, a questo punto, non sarà piú un intervento di tipo esclusivamente urbanistico, ma proprio come ricerca di uno spazio « totale » estetico per l'uomo, si estenderà a tutti i livelli dell'operatività tecnica, scientifica, artistica, sociologica.
Sarà, comunque, un'operazione di team, un'operazione interdisciplinare la sola che potrà riaprirci, a livello di metodo, la speranza della riconquista della città per l'uomo di oggi e per l'uomo del futuro.

MARCO DEZZI BARDESCHI: *Contributo all'analisi semiologica del linguaggio della città.*
Premetto che, lasciando ad altri la disamina dei modi e dei significati dell'intervento progettuale nella città attuale e della creazione di spazi urbani di idonea vidibilità, intendo con questo intervento contribuire in qualche modo al problema per me sempre piú urgente della fondazione di una metodologia differenziata della lettura semiologica degli spazi e delle strutture visuali della città storica, che si traduca nella prefigurazione di idonei *modelli di lettura* i quali, a loro volta, servano da supporto di riferimento per la definizione dei relativi *modelli di intervento* (è questo il senso e la direzione delle ricerche applicate che stiamo conducendo a Firenze).
La crisi della città della quale oggi usiamo parlare, fino a rasentare talvolta il compiacimento masochista, ha indubbiamente un'origine profonda che va oltre al fallimento delle previsioni

urbanistiche e della volontà di pianificazione, oltre le varie concause cui la si attribuisce (perdita dei valori umani e dei rapporti « giusti » fra uomo e uomo nelle grandi aree metropolitane; funzione di eccessiva compressione esercitata dalla macchina e dall'esuberante progresso tecnologico; sfasatura tra mezzi operativi ed istanze psicologiche, etc.): essa ha in realtà all'origine una frattura profonda con la storia, una inesorabile usura dei rapporti percettivi, per cui l'uomo urbanizzato ha progressivamente perduto la possibilità di penetrare a fondo i messaggi, di leggere i valori piú autentici, come a dire che ha smarrito la chiave che gli permette di accedere ai *codici urbani.*
L'apocalittica previsione di Wiener della « morte oltre la morte » incombe davvero da vicino.
Ma se l'uomo si muove nella « sua » città come un estraneo, la emergente permanenza dei valori storici che la costituiscono acquista ai suoi occhi sempre piú il senso di un ostico sistema chiuso, di insopportabile rigidezza, il quale esercita su di lui un eccessivo peso inerziale.
Nella città storica, delle strutture formalizzate, l'uomo-stordito dalla crescente accellerazione delle relazioni che gli vengono imposte vi si muove freneticamente in una sorta di percorso ad ostacoli (pensiamo all'esperienza quotidiana della mobilità dell'uomo in auto) nella quale la città viene recepita solo direttamente — e vedremo il senso di quest'ultima percezione — ed avvertita come un *contenitore di disturbo* in antagonismo con l'uomo che la percorre.
Piú si perde l'accesso ai valori strutturali della città piú si subisce la città storica come un sistema spaziale formalizzato cui si attribuisce una tipica funzione *mitica*: l'uomo allora si muove come un iniziato alla confusa ricerca di significati perduti e sconosciuti, ed è portato ad elevare il sistema urbano nel quale vive a *stuttura culturale,* ossia a riversare sulla struttura metropolitana il tipico atteggiamento esoterico con cui l'uomo primitivo si poneva di fronte all'incombenza inspiegabile della natura minacciosa.
Il fenomeno dell'abbassamento della percettibilità dei valori urbani e della riduzione sematica della città a livello dell'inconscio collettivo è stato già messo in evidenza da vari studiosi ed è stato attribuito da altri alla natura stessa del processo conoscitivo per cui l'attuale cultura autocosciente genera inevitabilmente dal suo grembo delle forme non rispondenti, stressate, (in contrapposizione all'idoneità delle forme urbane prodotte dai livelli primitivi non autocoscienti, nei quali l'adattamento rapido e l'immediatezza dell'intervento per selezione rifasa spontaneamente le strutture inidonee).
Mentre si fa sempre piú dilatato e pressante il sistema di relazioni che l'associazione urbana imprime al cittadino, quest'ultimo, oggetto di un bombardamento di segni, tende dunque — non è che un paradosso apparente — ad acquistare un atteggiamento difensivo di immobilità, anche se attrezzata, all'interno del gruppo. Il fenomeno è stato accuratamente messo in risalto dal Kepes e molti sociologi hanno parlato del ritorno al villaggio come ricostruzione di un « environment » di tipo statico all'interno delle aree di concentrazione delle attività umane.
D'altronde la nostalgica ricostituzione di modelli abitativi a scala rionale all'interno della città è stata ovviamente facilitata dalla ottimistica e sempre piú estesa applicazione del concetto di « zoning » e di separazione delle funzioni tipologiche. Nei casi migliori cosí, là dove esiste una cosciente discriminazione delle

CENTRO PECCI PRATO

CENTRO PER L'ARTE
CONTEMPORANEA
LUIGI PECCI

WWW.CENTROPECCI.IT

Anteprima limitata.

Limited preview.

Per ulteriori informazioni scrivere a cid@centropecci.it

For further information e-mail to cid@centropecci.it

Aguilera Cerni
Argan
Aristarco
Bento
Berger
Bottoni
Calvesi
Cardarelli
Ceccato
Claus
Cogniat
Cohen-Séat
Comarnescu
Contreras
Dardi
De Fusco
Dezzi Bardeschi
Gatt
Genovese
Marcolli
Menna
Montealegre
Quaroni
Ricci
Rickwert
Tafuri
Tempesti
Tomassoni
Vinca Masini